

MIRA, Joan Francesc (2005): *Literatura, món, literatures*. València: Universitat de València, 168 p. / CABRÉ, Jaume (2005): *La matèria de l'esperit*. Barcelona: Proa, 180 p.

És un signe de salut cultural, un indicador de normalitat i vigoria, que els escriptors deixin testimoni de la relació que tenen, més enllà de l'escriptura, per la freqüentació, l'estudi i la reflexió, amb la literatura: amb el conjunt de la tradició, amb la lectura. Més enllà de l'escriptura però no al marge, perquè és evident que el que diuen sobre la literatura, sobre l'escriptura dels altres, sempre acaba tenint, de més lluny o de més a prop, alguna cosa a veure amb les raons, amb la intenció i propòsit, d'allò que ells mateixos escriuen. D'alguna manera, un escriptor, en exercir el seu ofici, és sempre algú que al·ludeix a una tradició, s'hi situa, hi dialoga; la seva relació no és només o del tot la que hi manté el filòleg, el crític, per la senzilla i ben òbvia raó que, en el cas de l'escriptor, ell mateix forma part de la tradició, de la literatura, de l'art o ofici que és el seu objecte, i aquesta art es practica des d'una llibertat que sol deixar enrere o saltar per sobre dels límits i les normes de l'anàlisi acadèmica, de l'hermenèutica o de la crítica puntual.

Diferents entre ells, l'any 2005 van aparèixer dos llibres d'escriptors d'aquesta mena, sobre literatura i cultura: *Literatura, món, literatures*, de Joan Francesc Mira, i *La matèria de l'esperit*, de

Jaume Cabré. Diferents, d'entrada, perquè el llibre del primer és més d'escriptor conferenciant que aplega intervencions seves davant de fòrums diversos, endreçades com si diguéssim per juxtaposició i coordinació, que confien que el lector ja hi trobarà unitat, un sentit unitari –en el conjunt de l'obra de Mira, en el seu ideari–, mentre que el del segon és una reflexió més unitària i concèntrica, cosa que no vol dir que els seus capítols no hagin pogut ser usats com a conferències o no puguin, en el llibre, ser llegits separadament, sinó que en conjunt la de Cabré és una reflexió seguida que ha anat creixent i desenvolupant-se a l'entorn d'un centre, la lectura literària, i amb un rerefons recurrent, la música; val a dir, que té una unitat objectiva.

Mira, assagista i traductor i narrador brillant i efectiu, és un escriptor intel·ligent i preparat, entenedor i penetrant. Els seus discursos i conferències aplegats en aquest llibre, pronunciat entre 1995 i 2003, es presenten dividits en dues parts, la primera intitolada «Papers domèstics» i la segona «Tres textos externs». El títol complet del conjunt és una mica més llarg que el que figura a la coberta; és *Literatura, món, literatures, i altres discursos sobre parlar i escriure*. Els «tres textos externs», un sintagma sorprenentment alliteratiu i en el qual l'adjectiu *extern* es deu haver d'entendre com a antònim de *domèstics*, és constituït per tres discursos o conferències pronunciat a Florència, Torí i Granada; són sobre traducció i sobre traducció de Dante –Mira n'ha traduït al català la *Commedia*– i sobre tragèdia grega, un text que hi apareix publicat en la llengua en què fou escrit i llegit, «Los límites de lo humano: pasión y exceso en la tragedia griega», i originàriament destinat a un públic d'antropòlegs.

Quant als textos de la primera part, són set, el primer dels quals, «Literatura, món, literatures», dóna títol al conjunt i és una reflexió, presentada amb pinzellades acolorides, sobre la situació de la literatura ara («ara que el món és rodó i que tota la literatura és nostra»: p. 28) en contrast amb la d'abans, quan el món era pla i la literatura «única», la nostra, excloent dels altres (els bàrbars) o directament colonitzadora (en el «llarg procés d'irradiació i d'expansió d'Europa»: p. 16). Tot plegat, i per sobre de totes les reticències, més o menys la benvinguda a la globalització des de l'òptica d'un enriquiment que Mira presenta així: «l'escriptura i la lectura... no són ja matèria d'un cercle reduït que es considera ell mateix tot el món, ni d'un cercle expansiu que pretén ocupar el món: vénen i van de diferents cercles i centres (tant que la idea de centre i de cercle comencen a canviar de sentit o a perdre'l del tot), són multicèntriques i multidireccionals d'una forma que permet totes les combinacions» (p. 27).

Els tres textos següents d'aquesta primera part són «Sobre Montaigne i Fuster», «Memòria i literatura: Homenajes» i «Escriure la pròpia vida, i altres vides per escriure», bàsicament sobre l'assaig, de Montaigne a Pla i Fuster, amb al·lusions significatives a Borges, Calvino o Agustí d'Hipona. En ells Mira endreça, personalment, idees i punts de vista consolidats sobre aquest gènere com a escriptura del jo –que és com dir que es tracta d'una «activitat centrada en el relativisme, és a dir, en la cosa més relativa que hi ha, que és un mateix: el subjecte que “assaja”» (p. 30)–, passa rabent per la ironia i l'escepticisme i acaba, havent ponderat en el jo que escriu la memòria i l'experiència, amb l'expressió entusiasta de la seva preferència pel «clar i simple» planià (p. 51). En troba exemplificació en el relat per Pla d'un infart de miocardi patit per ell mateix i que Mira considera «una petita obra mestra de la literatura autobiogràfica» i que recomana al lector «vivent»; tant que, excepcionalment en un llibre sense notes, indica al lector on pot trobar aquesta «altíssima peça de literatura» (p. 52): «figura al final de *Notes per a Sílvia*, volum XXVI de l'Obra Completa».

No és poc el territori recorregut, a cavall de l'assaig, i qui ens hi mena ha de travessar sense aturar-se per qüestions com la diferència entre assaig i filosofia i ciència, com la relació de l'assaig amb l'humanisme. Sovint, però, i aquesta és una característica de l'escriptura de Mira tot al llarg del llibre, deixant pel camí expressions sintètiques, concentrades i amb una ambició de rotunditat, com ara, a propòsit d'assaig, filosofia i ciència, que es refereixi, com a constitutiva del naixement de l'assaig, a la «voluntat explícita de parlar sense sistema, sense l'ordre formal i previsible que imposava la filosofia coneguda o la ciència a penes naixent» (p. 29); aquí trobem, formulat relativament a l'època de Montaigne, un separar l'assaig del sistema, de l'ordre formal, que Mira també fa

servir, igualment esquemàtic, quan es tracta de separar un Fuster assagista d'un Fuster acadèmic. No cal dir que ell prefereix el primer, decantat per la banda de la literatura i del jo. Però la cosa a assenyalar és que professions d'aquesta mena són abundoses, tot al llarg del llibre, i que esdevenen recurrents sempre al voltant de l'experiència de l'autor com a lector i escriptor –és en virtut d'aquesta experiència que se sent obligat a justificar, aquí i allí del volum, que s'ocupi de períodes, fets, autors, sobre els quals no es reconeix competència acadèmica; ho fa com a escriptor, també ell, o sigui, com a assagista, o com a lector-traductor, per exemple quan fonamenta en la seva experiència de lector haver traduït la *Commedia*, «jo», diu, que «no sóc un estudiós de l'obra dantesca, ni professor de literatura medieval» ni «especialista en filologia romànica, i per tant la meua autoritat en aquest camp d'estudis és mínima o del tot inexistent» (p. 103). El punt de vista, l'experiència de qui llegeix, el subjecte de la lectura, obtenen així un lloc de preferència, o són, almenys, ineqüívables, davant dels objectes de la lectura. L'assagista no és un especialista, sinó algú que ha vist, ha observat alguna cosa, se n'ha informat, fins a fer-se'n una idea, ell individualment, i, la idea que se n'ha fet, lliurement la comunica. Així mateix, el traductor ha vist i observat un text, una obra en una altra llengua, se l'ha après, se n'ha fet una idea i l'ha integrat en la seva vida, en la seva experiència, i, en el moment de traduir, la treu de dins d'ell traslladada a la seva llengua.

Que no són les idees, sobretot, el que més importa, sinó qui les diu i com i en quin moment, això ho demostraria l'oratoría, entre la retòrica i la política –passant, també, per l'ofici de conferenciant, entre la il·lustració i la convicció de l'audiència. I de parlar s'ocupa el cinquè paper d'aquesta primera part. «Parlar per no dir res, o per dir alguna cosa», que implica un repàs dels gèneres o situacions de parlar bé, de les diverses figures clàssiques de l'orador –l'advocat tant com el polític, el predicador, el professor i el conferenciant–; que planteja assenyadament el tema de l'audiència, del privat i del públic; que conté remarques sobre la política i la convicció, entre l'ètica i la religió. Per acabar amb una diatriba contra el «parlar malament» de les tertúlies de la ràdio i la televisió i amb l'advertiment en forma d'exhortació (p. 70): «I meditem una mica sobre el fet (a mi em sembla un fet, no una hipòtesi vàcua) que la insistència i universal difusió d'aquesta paraula pública sense forma ordenada, sense estil, sense raonament i sense gràcia divina o humana, pot ser un factor insidiós de corrupció de la substància mateixa de la vida democràtica». La nostàlgia que parlar bellament sigui parlar bé, val a dir, que la raó vagi naturalment amb la forma bella –que ben parlar sigui solidari de bon govern, de democràcia–, manté tens del començ a la fi el nervi d'aquest capítol. A voltes sembla no nostàlgia sinó fe.

El text següent s'intitula «Sobre el futur: crítica i literatura», lliga el futur «al poder i a la política» (p. 71) i constata que la llengua i la cultura catalana es troben en aquest sentit en una situació de dependència, no de normalitat; el futur de la literatura catalana resultarà, ve a sostenir, de la seva qualitat, no del nombre dels llibres que es publiquin en català; postula, no per a obtenir sinó per a reconèixer aquesta qualitat, una actitud dels crítics que s'acordi més amb l'emetre judici i atorgar valor («emetre judicis, i sobretot judicis valoratius»: p. 76), coses que etimològicament es contenen en el terme mateix de *crític* però poques vegades trobem en la suposada crítica dels crítics ni en el veredict dels jutges en els premis literaris. És un saludable alegat contra l'autocomplaença, que acaba també amb una exhortació desiderativa, que els crítics facin de crítics i ens orientin, que ens expliquin «quins llibres paga la pena llegir, i sobretot per què»; si no, però, sempre queden els clàssics, i Mira ens recorda al respecte el precepte horacià: «sempre podem tornar als clàssics, que no s'acaben mai. “Et vos exemplaria graeca nocturna condite manu, condite diurna”, com aconsellava Horaci en l'epístola als Pisons, si no em falla l'antiga memòria» (p. 78). Si no m'estic de seguir la seva exhortació a la crítica –dolenteria meva, perquè no és d'aquesta crítica que tractàvem seguint-lo–, bé em caldria, però, anotar que sí que li falla, la memòria, que a Horaci no hi ha l'*et* inicial de la seva citació i que el verb no és *condite* sinó *uersate* (v. 268-9: «uos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna»).

L'últim text de la primera part, intitulat «Natura i poesia» –com és també el cas de l'últim de la segona, dedicat com he dit a la tragèdia– es troba entre els més compromesos. També, potser, en-

tre els més bells, des del punt de vista de l'escriptura. Parteix de la idea que la poesia, com més antiga és («des dels inicis de la nostra tradició poètica, és a dir, des del pare Homer»), més propera es troba a la natura: «en contacte permanent amb la mar i amb el cel, amb la tempesta, la pluja i el llamp, amb l'eixida i la posta del sol, amb la terra, amb el bosc i amb les bèsties. Que era llavors tant com viure amb els déus de la mar, de la terra i del cel, dels animals i del món subterrani», segons diu (p. 81) amb palès abrandament. Professa que només des d'aquesta situació original es pot produir una «imitació» com l'homèrica de la mar en el cant III de l'*Odissea* els versos 286-296 del qual cita en la traducció de Riba; o com la del paisatge d'Ítaca en el cant V; o com la d'altres llocs, sempre de l'*Odissea*, que també addueix; abans de passar als exemples de la *Commedia*, després de l'exordi de transició «recordem només alguns versos de Dante, que és el meu gran clàssic preferit, després o al costat del pare Homer» (p. 85). Veu en els exemples que ha citat i comentat de manera sensible i perceptiva «un fons de visió i d'emoció» que es pregunta si no és ara impossible, si «el referent de la natura» no és a hores d'ara «massa sovint un artifici» (p. 86). Però la natura, en els textos, és paraules, i Mira n'és conscient. El seu recorregut («una simple passejada», en diu ell a la pàgina 96) ens durà a Hesíode i als *Himnes òrfics* per refermar que la divinitat de la natura segons és reflectida en els textos de l'antiguitat clàssica és condició del politeisme, que nosaltres, «cristians o postcristians» (p. 93), n'estem separats, amb un tall que ja és perceptible a Dante. En cita ara, en traducció seva, els versos 115-132 del cant I del *Purgatorio*, que ens deixen en una platja deserta «che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto». «Era la platja», explica Mira (p. 94) «on arribaven les ànimes dels morts al purgatori. I també nosaltres hem arribat a una platja sense retorn: no som part de la natura, com els grecs: no la portem a dins, en forma divina. Som fidels d'un déu remot i absolut, som racionals, urbans, científics, descreguts...»

I ara que parlem de retorn, cal que recordem que Mira proclama Ulisses el seu heroi («Ulisses (el d'Homer i el de Joyce) és el meu heroi literari predilecte»: p. 103). I és Ulisses que lliga per a ell *Odissea* i *Commedia* en el discurs que fa als seus companys en el cant XXVI de l'*Inferno* (v. 112-142). Mira pren aquest passatge (des del vers 106) per comparar les versions castellana de Crespo i catalana de Sagarra amb la seva, amb la intenció d'il·lustrar pràcticament el seu procediment en traduir i els objectius que perseguia, en el treball «Dante i el darrer viatge d'Ulisses: notes i perplexitats d'un traductor», el primer de la segona part del seu llibre. Però la tria és especialment significativa des de la perspectiva de la platja deserta sense retorn del *Purgatorio*, des de l'evidència del paper que aquests versos del discurs d'Ulisses han tingut en la reflexió de l'humanisme del segle xx, a Riba com a Levi. No calia que hi hagués expressament pensat, quan va triar-los; la tria és igualment significativa.

Quant a la traducció, Mira s'explica bé amb els exemples que maneja i és també explícit en concloure que ha mirat de traduir la *Commedia* «amb un llenguatge "natural" per als lectors del nostre temps, un llenguatge que faci possible aquell plaer i aquell goig de la lectura sense els quals l'obra de Dante quedaria, una vegada més, envoltada del misteri d'aquells clàssics tan grans que els deixem als estudiosos i als especialistes acadèmics» (p. 126). No em deu caldre subratllar que aquí tornem a trobar el natural, diguem-ne el fidel, ara, i simple i clar, implícitament oposat a l'artificiós, i també la lectura, el goig de la freqüentació dels clàssics, oposada a l'anàlisi, a la mirada dels estudiosos. Quant a la manera concreta d'aquesta naturalitat, diguem-ne, Mira explica per què va conservar el vers a vers, en els decasíl·labs de la seva traducció, i va haver de renunciar, en canvi, a la rima.

Les raons de la lectura, de la seva tria, Mira les troba en ell, en la seva experiència, tant des de l'assaig com des de la traducció. En el segon treball d'aquesta segona part, «Catalans, italians: deu segles mirant-se a la cara», el punt de partença són les seves lectures, el seu tracte amb la literatura italiana, i l'estil catalògic dels fets que hi són elencats –i triats d'entre els possibles– també respon –com altres vegades el catàleg de fets o moments històrics, per exemple a «Literatura, món, literatures»– a allò que ha trobat de més significatiu en les seves lectures, també en treballs d'altres sobre aquest tema, i que li ha semblat més agraït de recordar o de més gran impacte davant del seu auditori. El final d'aquest discurs, que és la *lectio magistralis*, ens informa Mira (p. 168), de la Fira

Internacional del Llibre de Torí de 2002, és ben simptomàtic d'aquesta capacitat d'adaptar-se a l'ocasió, de tenir present l'auditori. Així, acaba aquest discurs just recordant l'*Antologia di poeti catalani contemporanei* de Cesare Giardini, publicada l'any 1926 a Torí precisament, per poder recaptular, al començament del final de la conferència: «Hem començat, fa nou-cents anys, amb els mestres llobards que construïen belles esglésies a les valls del Pirineu, i acabem amb poetes catalans editats a Torí» (p. 144).

L'últim treball del llibre, «Los límites de lo humano: pasión y exceso en la tragedia griega» no tracta d'història del teatre ni de la poesia dels tres grans tràgics, diu Mira, sinó que vol ser un intent de «comentar una cierta idea de lo que significó su visión de la dimensión humana, del respeto y la transgresión de los límites de este espacio propio de los hombres, y su visión de los movimientos interiores, pasiones y emociones y errores, que pueden llevar fatalmente a esa transgresión, y a la “desgracia trágica” que es su implacable resultado» (p. 148).

En les seves articulacions bàsiques, el recorregut de Mira, que passa per la definició d'Aristòtil a la *Poètica* (1449b) i repassa algunes tragèdies com ara principalment les de l'*Orestea*, l'*Èdip* i l'*Antígona*, també l'*Hipòlit* i la *Medea*, té en el seu nucli «el tràgic», diguem-ne, la possibilitat que en les tragèdies suri o es manifesti un «pensament tràgic» i un «home tràgic», i en l'esquematisme de la seva exposició, clara i linial, depèn sobretot de Jean-Pierre Vernant. Ara no es tracta, però, principalment del resultat de les seves lectures sinó que el text d'aquesta ponència en un simposi té, malgrat el seu caràcter tan general, una carcassa i un desenvolupament menys original o personal que els altres treballs, i resulta més sintètic de l'estat dels estudis en un moment determinat –des del punt de vista, però, més filològic i literari, malgrat haver estat pensat per a un aplec d'antropòlegs. Tot i el deute assenyalat amb Vernant –sobretot amb l'article «Ébauches de la volonté», originàriament publicat l'any 1972 en el volum d'homenatge a Ignace Meyerson, i després recollit en el volum, en col·laboració amb Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragedie en Grèce ancienne*, editat també a París aquell mateix any–, són punts de referència de la construcció esquemàtica de Mira el manual d'Albin Lesky *Die griechische Tragödie* –la primera edició del qual és de 1937 i l'edició en espanyol de l'editorial Labor duu data de 1966–, i punts de vista sobre la tragèdia que Francisco Rodríguez Adrados ha anat sembrant en diversos treballs i que trobaven ja una formulació sintètica en el seu manual *Il·lustración y política en la Grecia clásica* de 1966. Així, la ponència de Mira sobre la tragèdia, clara i ben exposada, podria considerar-se un pèl excèntrica en el conjunt d'aquest llibre on l'autor ha anat articulant, a l'entorn de la seva experiència de lector i escriptor, opinions d'assagista, que treien a la llum no un sistema sinó un seguit d'apreciacions, concretes i generals, el marc de referència de les quals és Mira mateix, la seva multiforme i generosa obra d'escriptor. També ara parla de la seva relació amb la tragèdia grega, i amb els llibres, sobretot, que ha llegit sobre la tragèdia, però exposa més aviat les opinions dels altres; no certament sense un punt de vista seu ni sense crítica, però més amagat, ell com a lector o espectador, que en els altres textos d'aquest llibre, que responen més al Mira escriptor, a la llibertat de l'assagista.

Al llarg de tots els treballs que l'integren, el llibre va revelant la relació del seu autor amb la lectura, amb la cultura; és escrit des de plantejaments i ocasions diferents, però al lector és dat de percebre-hi una veu única, unes constants d'engrescament i reflexió, d'observació personal i de competència lectora.

Jaume Cabré, autor d'una important obra narrativa, novel·lista amè i interessant, gran coneixedor de les estratègies narratives i de l'ofici d'escriure, havia dedicat ja un llibre a «la cuina de l'escriptura», per dir-ho amb un sintagma de moda: *El sentit de la ficció* (Barcelona 1999). Ara torna a la reflexió sobre l'escriptura amb un altre llibre, *La matèria de l'esperit* (Barcelona 2005), més aviat sobre o, segons el seu subtítol, «al voltant de la lectura literària». L'altra cara de l'escriptura i no només llegir sinó la mena de lectura l'objecte de la qual és la literatura. La lectura i l'escriptura. Cabré s'explica així: «En aquestes pàgines parlo de llegir però també d'escriure. De llegir literatura i també, una mica, de llegir música. D'escriure i de crear, d'aquelles activitats que, juntament amb la lectura, no es basen en certes demostrables. Potser és per això que el llibre es diu com es diu» (p. 9);

o sigui, perquè tracta d'escriure i de llegir i l'objecte d'aquests dos verbs són objectes materials que, però, poden consistir en receptacles d'objectes d'índole espiritual com la literatura o la música; acaba de cargolar el cargol del títol el joc al·literatiu o eco invers que conté: «la matèria de l'esperit». En fos conscient o no, l'autor no podrà pas queixar-se que el seu títol sigui així analitzat, perquè un capítol del seu llibre, el 13, ensenya que, almenys aquells teòrics de la literatura «que s'imposen l'ardua tasca de mesurar la flaire de la rosa, han reflexionat molt sobre el títol» (p. 149).

Aquest llibre de Jaume Cabré té el seu origen, com ell mateix explica, en un discurs llegit en la sessió inaugural del curs 2001-2002 de l'Institut d'Estudis Catalans; s'intitulava *Llegia però no movia els llavis (Notes sobre la lectura literària)* i fou publicat com a opuscle per aquesta institució (Barcelona, 2001). Ara, en el llibre *La matèria de l'esperit*, hi ha un capítol, el cinquè, intitulat «Llegia però no movia els llavis», cosa que podria induir a pensar que el discurs havia anat a parar a un capítol del llibre. Val la pena d'explicar que no és així perquè l'observació de les relacions entre el discurs de 2001 i el llibre de 2005 resulta fructífera de cara a comprendre com ha estat escrit el llibre i l'empenta i propòsit de l'autor. L'observació revela que el capítol cinquè del llibre comença (pàgina 71 del llibre) no com el discurs sinó com la pàgina 32 del discurs; que la pàgina 34 del discurs és represa a la 74 del llibre, al final de la qual l'observador torna a perdre el fil del discurs que reprèn a la pàgina 77, ja al començament del capítol sisè, «La lectura com a passió». I és el cas que, entre la primera represa literal del text del discurs a la pàgina 71 i la segona a la 74 Cabré ha situat un text nou, d'una seixantena llarga de línies, amb dues citacions d'un sonet de Shakespeare, un incís sobre l'aparició en boca de Sancho de la primera part del *Quixot* en la segona part d'aquesta mateixa obra, a més d'al·lusions als SMS, als *e-books* i a Virgili. La cosa important és el sonet de Shakespeare, que és el 55, un dels més coneguts («Nor marble, nor the gilded monuments»), i que és aquí convocat per Cabré perquè el text del seu discurs havia arribat a l'invent de la lectura privada, al final de la literatura «oral i immediata», i, en el moment de reprendre el text del discurs en el llibre, Cabré ha trobat que en arribar a aquest punt té sentit parlar «de la posteritat dels textos» (p. 72); d'aquí que hagi intercalat un incís sobre el sonet, pel seu tema, endut pel qual, encara, també ha trobat que valia la pena relacionar-hi la intervenció de Sancho des de la segona part a la primera part i al·ludir al que ja he assenyalat que al·ludia.

Vol dir, doncs, tornant a com ho explica ell mateix i atesa aquesta manera d'actuar que hem observat, que el discurs de 2001 li era un text obert, un repertori endreçat de temes relacionats amb la lectura literària, fet de records de lectures i experiència de lector, de capacitat de relació i de síntesi, i que, quan el va tenir enllestit, va sentir la necessitat d'esponjar-lo, de reprendre'l amb calma, més reposadament i detallada; va haver d'esperar a tenir acabada la novel·la *Les veus del Pamano* (2004) per posar-s'hi, i, quan per fi s'hi va poder posar, anava seguint el discurs i deixant-lo respirar, intercalant-hi trossos nous, escaients interpolacions que el fessin més explícit, més llegidor, més interessant. Per anar farcint el discurs de 2001 i bastint el llibre de 2005 que ara ens ocupa.

Són quinze els capítols del llibre de Cabré. El primer, «A manera d'exordi», és sobre la importància de la lectura en el món d'avui (ple de tants d'estrís indispensables, tots amb instruccions que cal llegir i entendre) i sobre els tipus de lectura, fins arribar al lector de literatura, moment en què empalma amb el començament del seu discurs de 2001: «El lector de literatura és el viatger que transita per terres d'altri amb la màquina de fotografiar a punt, amb el quadern de notes obert, amb l'ansia de comentar, amb un altre company de periple, un paisatge, una reacció, una melodia sentida a mitges» (p. 16). Aquest passatge pot considerar-se emblemàtic de la mena de to que resulta dominant, tens i de diverses maneres acolorit —directe al seu objectiu però atentíssim al camí que cal anar fent per atènyer-hi—, tot al llarg del llibre per tal d'encomanar les seves mateixes raons per llegir, una cosa fonamental, que forma part de la vida i que és divertida. Per un moment, si ens deixàvem encomanar, diríeu que la lectura pot donar la felicitat i tot. La felicitat que és negada a l'autor, a l'escriptor —quan algú és feliç penja el llaut, o sigui, no pot escriure—, segons se'ns recorda amb l'ajut dels poemes de Wilhelm Müller que Schubert convertí en els «lieder» de *Die schöne Müllerin*: l'aprenent de moliner té el cor tan ple d'amor que «no sé com podria», s'exclama el noi (p. 18),

«encabir-lo en uns versos». En el llibre hi ha un tresor, continua Cabré, que hi ha ficat l'autor però que troba el lector. Mentre el lector és endut per la prosa de Cabré, el llibre que se l'enduu li regala, com un camí o com un riu, llocs on deturar la mirada, meandres o recers on reposar. De vegades sembla tallant, conclueix: «Llegir, sovint, és ordenar humanament les passions i les emocions, és ser-ne conscients; és salvar-se del caos» (p. 20). Però generalment progressa una mica musicalment, com un tema amb variacions.

El segon capítol, que reprèn el discurs de 2001 que és la mare del llibre, té com a títol «Al principi, hi havia la paraula». És en general sobre el començament de les obres literàries, bàsicament novel·les: com si l'arrencada ja contingués d'alguna manera el total; com si en fos simptomàtic, revelador. La gràcia és com s'explica Cabré, encadenant textos que li ve de gust o li plau encadenar, des del començament de *La recherche* proustiana fins al del *Bearn* de Villalonga, passant entre altres pels de l'*Odíssea* i la *Divina Comèdia*; i a partir del començament de l'*Evangelí* de Joan, com ja es veia pel títol. Se'n serveix amb gran llibertat, a voltes més a prop del text i altres més lluny: apressat i precís, decisiu; com pot mostrar el comentari que dedica al «Call me Ishmael» que comença *Moby Dick*. Fa notar que es tracta del narrador, «el nom del qual quasi no apareix més, tot i ser constantment present», i que «no ens revela que és l'únic supervivent fins al final» (p. 27); potser Melville, diu, «tenia tota la novel·la, tota, al cap» des del principi, però perversament, en conclusió del seu comentari, introdueix un dubte que ombrreja tot el que ha dit i va dient: «Si és que va començar la novel·la pel principi». Com si la novel·la es clogués, circularment, sobre ella mateixa, i el començament pogués enllaçar amb el final. Que és el que passa, dit sigui de passada, amb *La matèria de l'esperit*, que no és ben bé una novel·la, però sí que és el llibre d'un novel·lista –d'un enamorat de la paraula i de la música; de l'art; però d'un novel·lista.

Suggerir, fer una mica l'entremeliat, amollar la pedra i sortir fugint, això també forma part de la gràcia d'aquest llibre d'un escriptor sobre la lectura, un text tot ell dirigit, parli del que parli, a aconseguir la complicitat del lector, a fer-se'n amic, a fer camí amb ell mostrant-li contínuament on som, recordant-li d'on venim i fent-li tenir present que caminem i que anem cap a alguna banda. D'aquest guiatge formen part els canvis de perspectiva, l'explicació de punts que poden haver quedat enrere però que l'escriptor reprèn, actualitza. Així, en aquest capítol mateix, Cabré passa a la poesia –hi salta, més aviat– evocant la contundència d'alguns primers versos, com ara el «Sol i de dol, i amb vetusta gonella» foixià; posa en relació el «vers donat» de Carner amb el començament, i la rebra, aquesta relació, amb ell, amb la seva experiència d'escriptor: «Jo vaig començar una novel·la», manifesta, «perquè vaig imaginar el gest d'un braç» (p. 35). Aquesta imaginació, l'anomena «estímul eteri» i fa per manera que ens vagi portant cap a la música, i queda brillant quan comenta la primera frase musical de la sonata número 10 de Beethoven («Aquesta frase ja ens explica la història que viurem en tota l'obra»: p. 36). De la música torna a les novel·les i es detura encara una estona en Stefan Zweig per tal d'introduir el tema dels orígens, de la gestació d'una obra; com si el començament fos el néixer i hi hagués d'haver una gestació en aquest sentit, anterior: els esborranys d'autor, el treball de l'escriptor, abans del començament i sobre el seu text, un treball també circular.

El capítol 3 («Tipus de lectors») recull l'observació, abans, que hi ha moltes menes de lectors i la desenrotlla: n'hi ha per obligació, i ens interessen els que no en són i «han adquirit i no han perdut la capacitat d'aprofundir i, sobretot, d'alegrar-se en la literatura» (p. 41), cosa però que no obsta perquè tinguin «un sentit tràgic de la lectura» (p. 42); no es tracta, de fet, sinó de la constatació d'un aspecte de la limitació humana, ara que fa milenis que atresorem literatura: «No ho podem llegir tot perquè no ho podem abastar tot», i, encara, perquè no sabem totes les llengües i hi ha obres que no han estat traduïdes «a una llengua que puguis llegir amb solvència» (p. 43). A més de tenir aquest sentit «tràgic» –potser resulti un pèl exagerat, l'adjectiu– el lector que agrada a Cabré ha de fer-se càrrec que la literatura, com a obra d'art que és, «exigeix un tipus o altre d'atenció o diria que de respecte i fins i tot de submissió» (p. 43). Tanta atenció que, amb l'ajut de *Paludes* de Gide, Cabré defineix aquest lector com el que l'escriptor voldria que li expliqués el que ha escrit; la lectura

fóra així «allò que completa el text literari, sigui del gènere que sigui». Des d'aquí el fil del llibre passa per la lectura crítica, per la feina dels crítics, i va a parar al «lector gratuït» (p. 46), resulti la seva lectura de la curiositat, de recomanació d'algú altre o de l'atzar i prou. S'insinua després el tema de la crisi de la ficció entre els lectors que han fet la cinquantena, val a dir, el de l'edat del lector en funció del que llegeix, i es detura un instant en la no homologia entre temps de l'escriptura i temps de la lectura.

Aquest capítol ha començat amb el comentari d'una altra frase musical inicial, la de l'allegro de la sonata en la major de Cèsar Frank, i acaba amb un comentari sobre el *Quintet* de Schubert, passant per un quadre de Kandinsky (i citats per camí Vermeer i Chagal: p. 48). L'estil de Cabré és calidoscòpic, però l'obra d'art, no només el text, roman en el centre, i la possibilitat per als mortals de captar la bellesa i d'explicar-la i d'explicar-se.

El capítol 4 («De llibres i biblioteques») diríeu ja pel títol que ha d'acostar-se més a la matèria, a l'objecte material de la lectura, al lloc que ocupa i tot. I sí, d'entrada trobem que «hi col·labora el cos» (p. 51), a la lectura. Ens és recordat que sense escriptura i fixació de la literatura no hi ha llibres, i que el llibre ha evolucionat del rotlle de papir a l'objecte que és ara. El fet que vol remarcar és però que acaba imposant-se—després d'una època en què llegir era tornar a l'oral l'escrit—«la lectura com a recerca interior» (p. 52). De tota manera, passem pel pergamí, trobem incisos per exemple a propòsit de Pere Lluís Font sobre Montaigne, però la direcció és clara: anem directes cap a la citació d'un testimoni d'Agustí sobre Ambròs—que el bisbe llegia no en veu alta, com era llavors habitual, sinó sense moure els llavis, en silenci—que ja era central en el discurs de 2001 i que ara és liminar del capítol 5. El text d'Agustí és *Confessiones* VI 3,3, i Borges al cita a «Del culto de los libros», datat el 1951 i aplegat a *Otras inquisiciones* (Buenos Aires 1960). Borges ha partit de «la declaración de Mallarmé: *El mundo existe para llegar a un libro*», que posa en relació amb els dos versos *Odissea* VIII 579-580, i subratlla que en 397, quan Agustí redactava les *Confessiones*, feia tretze anys d'aquell record «y aún lo inquietaba aquel singular espectáculo: un hombre en una habitación, con un libro, leyendo sin articular las palabras». El cas és que Cabré posa com a epígraf del seu capítol 9 («L'experiència adquirida per la lectura») la «proposition», que és com el seu autor en deia, de Mallarmé (la qual prové d'un article de 1895, «Le livre, instrument spirituel» —remarqueu que el llibre, instrument de l'esperit, és cosa material i recordeu el títol del llibre de Cabré—, que fa part de *Divagations* (1897) i, dins d'aquest llibre, d'una sèrie o suite titulada «Quant au livre»). Entremig, en el llibre de Cabré, els capítols 6 («La lectura com a passió»), 7 («Escriure també és llegir») i 8 («Tardes de pluja»). Del cinquè al desè, doncs, la part central del llibre, el seu rovell.

En aquesta part central apareix rellegir com una forma d'aprofundir en la lectura, de posar en pràctica l'atenció que Cabré predicava, i és reivindicada per a l'escriptor, com a condició de l'escripura, diguem-ne, la lectura. Cabré s'hi torna a filtrar ell com a exemple, recordant els moments i els llocs d'alguns textos seus, i també torna a parlar «de les meves vacil·lacions personals» (p. 87), cosa que ja havia fet, com ell mateix assenyala (p. 94), a *El sentit de la ficció*. Tampoc no s'està de situar-se, ell personalment, amb els uns o amb els altres dels lectors segons la manera com tracten els llibres. Potser el capítol 8 ha estat confegit per confessar-se l'autor («subratllo els llibres i afegeixo comentaris, si cal, al marge, com feien alguns lectors medievals») i poder excusar-se'n («En descàrrec meu declaro que ho faig sempre a llapis»: p. 99). És aquest capítol que conté, al final, el sintagma «matèria de l'esperit» que dona títol com sabem al llibre. A aquest llibre i al llibre en general, la materialitat del qual és defensada davant de les formes electròniques de l'escriptura, metaforitzada com a llaurada de la pàgina (p. 102). També hi són breument tractats «els alfabetos existents per raons diverses» (p. 103), com ara la taquigrafia, el Morse, el Braille—seguint el mal costum inveterat de les nostres impremtes, estan mal escrits tres dels quatre mots en alfabet grec de les pàgines 102 i 103, dit sigui de passada—, i la llengua de signes i els llenguatges inventats. Per tornar a la relació amb la música: «Com sigui, amb l'alfabet que sigui, l'escriptura és el pas de l'arquet per les cordes del violí per convertir el pensament en paraules fixades, en melodies, en text, en música» (p. 106). Potser l'analogia d'escriure amb interpretar no resulti del tot òbvia, però prepara per a l'a-

firmació «el so en música és com l'estil en literatura, com el color en pintura» (p. 106). L'evidència que el paralelisme trontolla no porta Cabré a prescindir-ne o a matisar-lo sinó que la converteix en reflexió sobre la diferència de la creació en música i en pintura.

«Quan llegeixes no aprens coses, et converteixes en», escriu Cabré en el capítol 9, «L'experiència adquirida per la lectura»; o sigui, «l'obra llegida passa a formar part de l'experiència viscuda en igualtat de condicions amb altres records» (p. 112); això ens porta als clàssics, definits, a l'ombra de Steiner, com els llibres «la lectura dels quals transforma generacions de lectors» (p. 115); en l'altre extrem, remet altra vegada a la seva experiència –d'escriptor cèlebre– per explicar que algun seu lector, en el tracte directe, l'ha pres per home d'experiència i li ha plantejat qüestions personals. Fa l'efecte que li sembla que això és normal atès que la literatura «pot entrar allà on el contacte personal, la ciència, la psicologia i altres disciplines humanístiques a penes poden entrar» (p. 119). Amb l'experiència va el coneixement. El capítol següent, el desè del llibre, s'intitula «La utilitat de la lectura literària» i comença amb una variació del *prodesse ac delectare*, que és «informar i distreure», i la constatació que la literatura «ens obre un camí com n'hi ha pocs cap al coneixement» (p. 121), un camí que, amb l'ajut ara d'una citació de Kempis, és però més aviat repòs, ara: el cos reposa, doncs, i la ment viatja; i és que ens agrada «escollar històries» (p. 122) i en aquest fet és posat l'origen i el sentit de la literatura: quan n'escoltem no ens preguntem pas «per a què serveix tot allò». Que algú s'ho pregunti ofèn Cabré, que creu que aquesta pregunta no s'ha de fer sobre cap obra d'art, i ens duu «al segon moviment del formidable *Quintet de corda D. 956* de Schubert publicat com a opus 163» (p. 124): «és una magnífica història» (p. 124), ens explica, i les històries d'aquesta mena són creació, poesia, val a dir, seguint Frost, «l'ordre momentani davant del caos que és el món» (ps. 125-126); per acabar amb una resposta tallant, desafiant i tot, a hores d'ara: «la lectura ens fa accedir a la cultura i a l'art, al gaudi de la bellesa. Això pot donar sentit a la vida, com també el dona l'amor» (p. 130).

El record de les classes d'història sagrada, quan era petit, en castellà, és el punt d'arrencada d'aquest capítol de tema bíblic (*Daniel 5*, 1-29), «El banquet de Baltasar». De fet, primer l'autor hi comenta la seva incapacitat de contar en castellà les històries que li explicaven a les classes quan era petit i després s'ho fa anar bé per posar-nos sobre la pista de la traducció i la interpretació. Il·lustra, però, la seva fascinació per les històries de la *Bíblia*, en diversos llocs reconeguda, i el seu estupor meravellat –tampoc aquí expressat per primera vegada– davant del llenguatge, de l'escriptura de Déu. Hi és humboldtianament professat que «cada llengua suposa una concepció del món» i que a cada llengua correspon una literatura (p. 135), però que la connexió entre llengües i literatures és possible gràcies a «l'invent portentós de la traducció literària» (p. 135). Repassa el tòpic de la traducció com a traïció i llampega d'Andreu Febrer fins a Miquel Desclot, que cita com a traductor exemplar de poesia al costat d'Alfred Badia traductor de Rilke i de Gerard Vergés traductor dels sonets de Shakespeare. Compara el començament de la seva novel·la *Senyoria* en les traduccions que ha tingut.

«Allò que diferencia el text literari de qualsevol altre text és la voluntat estètica de l'autor, la voluntat estilística» professa ara (p. 141), en començar el capítol 12, «Emoció davant l'obra d'art. L'estil». El tema de si l'art imita la natura o la natura l'art ja havia fulgorat en el capítol 9, i ara aquí llegim que «l'obra d'art és una *imitatio* no de la vida sinó de l'art» (p. 142). Per contar s'ha de tenir gràcia, que vol dir estil, fins i tot si cal contar només un acudit; la cosa contada ha de tenir una forma i «la forma és el fons que treu el nas. És a dir, l'estil és tema; l'estil, en literatura, és significat» (p. 143). Parla de contar, sembla que parli limitadament al narrador, quan diu això. Però de seguida enfila cap a l'obra d'art: un pintor no pinta el que veu fora, sosté, sinó el que veu dins d'ell mateix; se serveix per mostrar-ho d'un acudit de Llorenç Villalonga i d'una citació del pintor Gaspar David Friedrich que ja encapçalava aquest capítol. De la referència ara a Friedrich se'n serveix per fer-nos anar altra vegada fins als poemes de Müller per a Schubert: entre pintor, poeta i músic hi havia «un gust d'època» (p. 145) que els unia, però després d'això hi ha «la recepció de l'obra d'art» i només allò que és clàssic –val a dir, doncs, el que va més enllà del gust d'època– sobreviu.

Es veu a venir la conclusió, que allò que fa els clàssics és l'estil, aquella forma que era el fons que treu el nas.

A continuació trobem el capítol 13 («I com li diuen?»), que és el del títols, on és divertit de veure quins són els títols que li venen al cap i què en va dient, de passada, a voltes. Hi contraposa la literatura, els títols dels llibres, a «la denominació tècnica i informativa de l'obra» que predomina «en el terreny musical» (p. 150). «A partir de Lizst», senyala, «apareixen obres amb títols ben expressius», però cita casos anteriors com el de Vivaldi, que comenta, i, en general, canvis de títol per la celebritat d'una obra, «gràcies a un editor o per causa de la insistència del públic» (p. 152), com és el cas d'algunes simfonies de Beethoven. En literatura, diu, no és com en la música i «el títol ja forma part de la partitura». Potser Cabré, que ha estat atent a l'adveniment de la lectura en silenci i a les inflexions de l'oral i l'escrit hauria pogut aquí recordar que hi ha una part important de literatura –abans dels intèrprets i dels bibliotecaris– que no tenia títol, necessari només quan va ser precis etiquetar-la. Però ell el que vol ara és empalmar amb el que ha dit sobre la porta –sobre els començaments– i que el lector visualitzi el títol com el rètol penjat a la porta; o bé, que hi vegi «la primera picada d'ullet que ens fa una obra» (p. 156).

El capítol 14, penúltim («La fi del món»), és sobre les dificultats del final, com si diguéssim als antípodes del segon, que recordem que era sobre el principi. Com el capítol 15, l'últim («A manera d'exodi»), és el corresponent, també antípoda, del primer –fins al punt que el mot inventat *exodi* no s'ha de relacionar amb el català *èxode* sinó amb el grec *éxodos*, del qual etimològicament provindria (significat, doncs, sortida i no èxode) i, dins del llibre, només s'entén relativament a *exordi* en el títol del primer capítol. Cabré lliga el final de la *Commedia* de Dante amb el començament: «Tot, Déu inclòs», comenta (p. 159), «li ha cabut en aquest darrer vers»: que fa, recordem-ho, «l'amor che muove il sole e l'altre stele». Reprèn també altres finals d'obres de les quals havia comentat el començament en el capítol segon; el final de la *Iliada*, senyala (p. 166) que «no deixa de ser abrupte», però resol el tema altre cop amb referència a la música: «Sí, però té la grandesa dels grans finals simfònics». S'esplaija sobre el final de la *Recherche* proustiana. La *Ringkomposition* acaba amb el final de la sonata número 10 de Beethoven, el començament de la qual ja havia estat citat i comentat, naturalment, en el capítol 2. Ara veiem que, en acabar el llibre, al final el lector ha de respondre amb el seu «silenci admiratiu» (p. 173) com a homenatge.

Amb el silenci comença el capítol darrer. Hi són evocats moments i intencions del llibre, amb ànim recopilatori i, conclusivament, un incís sobre l'etimologia del verb *llegir* que sembla reblar l'activitat que aquest mot designa com el fil conductor de *La matèria de l'esperit*. Per concloure: «Llegir és una elecció, una tria: és un acte de llibertat» i, distorsionant Llull, «Vull llegir en pèlag d'amor» (p. 180). Res a dir, ben cert que l'amor és una tria i un acte de llibertat. I el vers de Llull, però? I el sentit del vers de Llull en el poema de Llull? Amb el seu *morir* en comptes de *llegir*? L'ús per amor deu justificar l'abús, des del punt de vista de l'entusiasme que vol encomanar Cabré, com qui predica la veritat en terra no d'infidels, potser («per sarrains a preïcar», diguem-ne), sinó de descreguts. No fóra impossible llegir el llibre de Cabré com una defensa de la religió de la literatura, de l'art i la cultura, una apologia, calidoscòpica, ja ho he dit, i de vegades un pèl arbrandada, de la lectura, del culte de l'escrit i de la forma.

Carles MIRALLES
Universitat de Barcelona
Institut d'Estudis Catalans